

De arte público y muralismos. Una lectura desde el presente
Cristina Híjar González
Tram[p]as de la comunicación y la cultura (N.º 82), e022, octubre-marzo 2018
ISSN 2314-274X | <https://doi.org/10.24215/2314xe022>
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/trampas>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata
La Plata | Buenos Aires | Argentina

DE ARTE PÚBLICO Y MURALISMOS

UNA LECTURA DESDE EL PRESENTE

OF PUBLIC ART AND MURALISMS. A READING FROM THE PRESENT

Cristina Híjar González

cristina_hijar@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0054-6065>

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas
Instituto Nacional de Bellas Artes
Argentina

Resumen

Desde el primer movimiento muralista mexicano a la fecha, los trabajadores del arte y la cultura asumen el arte público como campo fértil para la crítica histórica. Construir al «artista ciudadano» exige la recuperación y la actualización de las consignas de Siqueiros, enriquecidas con los derroteros actuales, para el impulso y desarrollo de un arte público acorde con los tiempos que corren en donde la significación también está en disputa.

Abstract

From the first Mexican muralist movement until today, art and culture workers assume public art as a fertile ground for historical criticism. Building the «citizen artist» requires the recovery and updating of Siqueiros' proposals enriched with the current courses, for the promotion and development of a public art in accordance with the actual times in which the significance is also in dispute.

Palabras clave: arte, política, estética, muralismos

Keywords: art, politics, esthetic, muralisms

Recibido: 06/12/2017 | Aceptado: 01/03/2018

DE ARTE PÚBLICO Y MURALISMOS

UNA LECTURA DESDE EL PRESENTE

Por Cristina Híjar González

Invitarnos a tejer nuestra reflexión en torno a las revoluciones estéticas y a los movimientos sociales postrevolucionarios es una tarea permanente si atendemos lo acontecido a nivel mundial, sobre todo desde fines del siglo pasado cuando las movilizaciones sociales rompieron esquemas y paradigmas en la acción política colectiva.

Esto remite al problema de la dimensión estética presente e inseparable de todo proceso político en tanto «ejercicio armónico de razón, sentimentalidad y sensoriedad» (Híjar Serrano, 2013, p. 68) para la plenitud humana al proponer un modo específico de apropiación de la realidad a través del conocimiento sensible y con ello su contribución a la constitución del sujeto a partir de una lógica otra. El arte, en tanto ámbito estético privilegiado, cuenta con un potencial enorme para contribuir a la transformación de la realidad, generar vínculos afectivos, promover otras relaciones sociales e interpelar de variadas maneras producto del particular lazo comunicativo que establece. «El arte como medio de comunicación y forma de conocimiento, propagación y generación de valores, ideas, percepciones y sentimientos», planteó el Grupo Germinal, en 1980.¹

Esta postura respecto al arte, a la producción y circulación artísticas y al papel y función de los artistas conscientes de su ser social, ha sido una preocupación constante. Ubicamos a lo largo de la historia moderna de México, diversos esfuerzos organizativos a partir de la discusión teórica y sobre todo, de las necesidades prácticas de significación en cada momento histórico. Éstas han cambiado, sin duda son distintas aquellas que impulsaron la creación del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1922) o la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934) o del Taller de Gráfica Popular (1937) pero hay una línea y un continuo histórico que conforman una tradición organizativa destacable acorde con los desafíos

del momento histórico que, en menor o en mayor medida, acuden a esas experiencias anteriores para abreviar de lo ya realizado y experimentado. Para nuestra fortuna hay investigaciones, rescates historiográficos y reflexiones suficientes alrededor de todas y cada una de estas organizaciones y frentes, yo orientaré mis breves reflexiones a lo acontecido en el México contemporáneo, atendiendo el propósito de este encuentro y teniendo presente la tradición a la que hice mención.

El movimiento e insurrección zapatista marca un hito en la historia política contemporánea; pone en la mesa temas aparentemente superados y lo más importante, los difunde y socializa desde un nuevo lugar de enunciación logrando una interpelación social inédita. Le seguirán otros acontecimientos relevantes como el movimiento estudiantil Yo soy 132, la defensa de la tierra en Atenco y el movimiento magisterial en Oaxaca, ambos en 2006, y a partir de 2014, la movilización generada por la desaparición de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa, atrocidad emblemática de la absurda «guerra contra el narcotráfico» que ha provocado la peor crisis humanitaria en la historia nacional con más de 30.000 desaparecidos y 150.000 muertos. Paralelamente, cientos de protestas y de resistencias se suceden a lo largo y a lo ancho de México contra las violencias de Estado y sus narco gobiernos que lo mismo despojan y destruyen recursos y riquezas naturales que reprimen cualquier protesta social contra las políticas neoliberales que han separado y han enfrentado a la nación contra el Estado.

Este es el marco histórico en donde ubicamos en particular a los trabajadores del arte y la cultura —esta denominación importa— que desde el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE, 1922) hasta hoy, manifiestan preocupaciones similares alrededor de su trabajo y deseable aporte social: la relación arte-política, la vinculación orgánica con movimientos populares y organizaciones sociales, la relación con el Estado, el arte público, el trabajo colectivo, los medios y recursos artísticos y la producción de signos históricamente necesarios para la significación en disputa. Podríamos proponer una rápida distinción entre aquellos ligados orgánicamente y dando cuerpo al frente artístico-cultural de los movimientos sociales y otros, creados al calor de la coyuntura histórica y con participaciones intermitentes. Ambas formas son válidas y necesarias.

Todos los movimientos populares postrevolucionarios en México, desde los movimientos guerrilleros hasta los movimientos sociales con demandas concretas (gremiales, estudiantiles, laborales, en defensa de la tierra o contra la imposición de políticas y gobernantes antipopulares), reivindican, de alguna manera, los principios y propuestas enarboladas en la Revolución de 1910. Es una referencia indispensable a partir de la percepción generalizada de una revolución traicionada y pendiente de realización plena. En mayor o menor medida, se actualizan las demandas revolucionarias: «la tierra es de quien la trabaja», «hasta vencer o morir», «justicia y ley», consigna final del Plan de Ayala de 1911, y se incorporan otras: «Si Zapata viviera, con nosotros estuviera».

Particularmente, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, reconoce al Gral. Emiliano Zapata «como máximo jefe histórico y general supremo» y retoma la consigna del Gral. Vicente Guerrero enarbolada por las Fuerzas de Liberación Nacional, su antecedente histórico inmediato: «Vivir por la patria o morir por la libertad». Nada de esto se reduce a demagogia o a retórica política sino que es parte fundamental de una genealogía histórica necesaria y asumida tanto teórica como prácticamente. La misma figura de Votán Zapata, ese ser colectivo indígena, guardián y corazón del pueblo, «ese hombre sin rostro, nombre que camina», orientador e inaprehensible más que en la acción colectiva, da cuenta de ello.

Más allá de buenas voluntades o simpatías, el movimiento zapatista recupera y reivindica de manera radical los principios revolucionarios de 1910. Andrés Aubry (2003) describe bien la actualización de Zapata por el EZLN quienes recuperan «no sólo aquél de la lucha por la tierra, sino principalmente aquél de la lucha política», desde su declaración de guerra al mal gobierno hasta la Ley Agraria Revolucionaria, publicada en *El Despertador Mexicano*, órgano informativo del EZLN, en diciembre de 1993. En dieciséis artículos recuperan la demanda zapatista de la lucha por la tierra y promueven expropiaciones de latifundios y tierras ociosas, generan colectivos de producción agrícolas y ganaderos, promueven el comercio justo y la ayuda y la cooperación mutua entre las cinco regiones zapatistas. A la par, plantean la defensa del territorio y sus recursos naturales propiedad de los pueblos. Pero esto es sólo un aspecto de los retomados de la Ley Agraria Zapatista, como en 1915 también proponen medidas administrativas y de gobierno como la creación de escuelas,

la educación y capacitación agrícola permanente, el manejo de las finanzas públicas, la intervención en el desarrollo industrial de la producción hasta programas de salud, todo en consideración de mejorar integralmente las condiciones de vida de los comuneros. Esto es parte de las labores de las Juntas de Buen Gobierno zapatistas fundadas en agosto de 2003 en cada uno de los cinco Caracoles, los centros políticos regionales.

La cuestión es que estos procesos políticos-sociales no se conciben sin una subjetividad en lucha permanente contra ciertas determinaciones y por la institución de otras. La dimensión del cambio es mayúscula dado que incluye tanto el universo de las relaciones materiales como el de los imaginarios sociales, los universos de sentido. El sujeto colectivo que se construye y deriva de este proceso requiere de sus propios significantes. Entre ellos se ubica la profusa producción de murales en territorio zapatista que poco tienen que ver con el muralismo histórico derivado de la primera Revolución mexicana. Gustavo Chávez Pavón, «Guchepe», promotor y realizador de la gran mayoría de los murales en Los Altos de Chiapas, Caracol de Oventic, lo dice bien:

Si en un momento de la historia la pintura mural fue resultado de la Revolución mexicana, ahora lo es promotora de otra que, sin prisas, entra por rendijas, agujeros, por ventanas y puertas de acero, por vericuetos y poemas de amor. Es acompañante y agitadora colorida, es militante internacionalista (Chávez Pavón, 2006, p. 160).

5

Los murales zapatistas cumplen diversas funciones: son delimitación territorial, son educativos, reivindicativos, contribuyen a un relato y narrativa históricos precisos, anticipan realidades deseadas, fomentan la expresión artística en comunidades privadas de ello, construyen y alimentan la dimensión estética haciendo de esta manifestación artística «una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate», como plantea uno de los puntos del Manifiesto del SOTPE, en 1922, al exaltar el arte monumental.

Lo anterior guarda semejanzas con otras producciones murales contemporáneas que se ubican en una misma línea histórica. Desde los grupos de los 70 como SUMA interviniendo espacios y lugares urbanos con murales realizados con plantillas; Germinal y su heredero, el Taller de Gráfica Monumental de la UAM-X, proponiendo a la manta como efectivo mural transportable, propuesta que fuera retomada de manera destacable por el

colectivo Ojos de Lucha en los noventa en su relación con el naciente Sindicato de Costureras; el exitoso método de Mural Comunitario Participativo coordinado por Sergio «Checo» Valdéz en Las Cañadas zapatistas y en otros lugares, incluso a nivel internacional, y del que el más conocido ejemplo es el mural de Taniperla; los murales realizados por la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO) durante la jornada de lucha magisterial y popular en Oaxaca en 2006, con plantillas y como murales-pegas; el Movimiento de Muralistas Mexicanos con sus encuentros por la defensa de la tierra que extienden sus exigencias a demandas político-económicas además de culturales. Y más recientemente, los murales del joven colectivo urbano María Pistolas que impulsa talleres comunitarios para la realización mural; Bardas para no olvidar con sus murales por los periodistas y activistas asesinados o las decenas de pinturas murales realizadas en los combativos barrios de la colonia Pedregales-Santo Domingo, Coyoacán, en lucha por el agua y el territorio. Otros, producto de álgidos momentos de lucha como los realizados por estudiantes durante la huelga en la UNAM de 1999-2000 por la defensa de la educación gratuita y que fueron borrados por las brigadas grises de la Rectoría o los muchos hoy realizados con el rostro sonriente de Julio César Mondragón, el normalista brutalmente asesinado con saña inaudita en septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero. Mínimas referencias que muestran la vigencia del muralismo como acompañante de luchas y resistencias enriquecido con nuevas técnicas y formas de realización como lo anticipó Siqueiros en 1944:

La pintura mural dejará de ser el complemento exclusivo de arquitecturas apartadas, más de valor estético que de valor social, para buscar aquellos lugares de máximo tránsito popular. Dejará de ser un muralismo exclusivamente fijo para tocar, también, formas móviles y buscará las soluciones técnicas adecuadas para su mayor ampliación mediante los procedimientos de multiplicación mecánica moderna (1978, p. 95).

Esto remite a la noción de arte público promovida por Siqueiros en sus múltiples escritos pero también en su práctica artística promotora de talleres y colectivos y por supuesto, en su praxis estético-política como militante comunista. Propone y defiende la urgencia del arte público y la asocia con otras nociones inseparables como el nuevo realismo, el nuevo humanismo, el

artista ciudadano, el arte de guerra y el indispensable trabajo colectivo, entre otras hoy pertinentes y susceptibles de actualización crítica. La invitación a explorar formas móviles de muralismo, nuevas técnicas y soportes, la poliplástica y la poligráfica, la multirreproducción, los procedimientos de realización colectiva y con función social, serán preocupaciones constantes en el muralista militante compartidas por las generaciones posteriores de trabajadores del arte que, hay que decirlo, en pocas ocasiones llegan a elaborar una crítica teórico-histórica radical para optar, más bien, a usarlas como señales orientadoras situadas en el pragmatismo y la urgencia del momento en tiempos infames.

Sin embargo, se concretan en los empeños por el trabajo colectivo señalado desde Siqueiros como «la forma orgánica correspondiente a la pintura monumental y a la gráfica subversiva» de utilidad pública por su naturaleza, en donde los artistas no son esos seres privilegiados e individualistas sino «artesanos al servicio del pueblo». Los talleres, los grupos y los colectivos que en la actualidad realizan murales tienen esta intención y concretan lo dicho por Siqueiros desde su *Llamamiento a los plásticos argentinos* en 1933: «Trabajaremos en equipos, perfeccionando cada día más la coordinación de nuestras individualidades, en relación directa con la capacidad de cada uno, como lo hacen los buenos jugadores de fútbol».

7

Hay otras nociones y propuestas teóricas desarrolladas por Siqueiros que, a mi parecer, vienen al caso en esta reflexión sobre el arte público y los muralismos actuales, dignos herederos del primer movimiento muralista, producto de la Revolución mexicana.

El muralista construye teórica y prácticamente al realismo, del que no propone una definición única sino históricamente determinada, «siempre en marcha» y a la medida del hombre concreto. De ahí su humanismo no especulativo ni alejado de la historia. En 1954 lo planteará como

[el] descubrimiento de los determinantes sociales de cada específico periodo histórico de la humanidad, de los determinantes físicos (geográficos, climáticos, etc.) y también, en consecuencia, de los determinantes temáticos, formales y de estilo [...] (Siqueiros en Tíbol, 1996, p. 371).

En esta línea, los murales contemporáneos son realistas. Rebasan la mera representación, responden a una necesidad colectiva y los sentidos propuestos son los de la comunidad de acogida. Constituyen formas convocantes y movilizadoras, no sólo relacionales sin más; son producto y detonadores de la acción y del reclamo colectivo. Narra Guchepe, sobre su experiencia en Juchitán de las Flores, Oaxaca, al calor del movimiento de la Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo (COCEI):

[...] las pinturas murales sobre tela o mantas urgentes se hacían como si fuéramos chinos en maquiladora y a cualquier hora [...] No había tiempo para diseñar, se improvisaba la composición pues las mantas y las pintas urgentes eran eso: urgentes, y los experimentos de murales eran relámpagos, también urgentes [...] pintábamos en la protección de la oscuridad, la policía los borraba en los días siguientes y nosotros volvíamos a pintar al anochecer (Chávez Pavón, 2006, p. 174).

Esta es una buena muestra de los contextos actuales para la producción mural.

Nuevo realismo, nuevo humanismo, en relación indisoluble, para dar lugar al artista ciudadano que, como bien define Miguel Ángel Esquivel (2000), supone «un hombre situado culturalmente en la historia» (p. 38), que frente a las consideraciones artepuristas opone las de orden histórico, social, político y estético. «El carácter ciudadano del artista no sólo lleva en sí el reconocimiento de una civilidad sino la certeza de que la asunción de ella es, ante todo, una asunción política» (Esquivel, 2000, p. 42). Esto lo tienen claro los herederos de la tradición mural combativa a los que ya se hizo breve referencia y que, en no pocas ocasiones, establecen una relación orgánica con los sujetos colectivos en lucha.

Si bien hay múltiples lazos por establecer entre el muralismo histórico y el contemporáneo, hay una diferencia fundamental: la relación con el Estado. Siqueiros y los demás participantes del primer movimiento muralismo la consideran todo el tiempo, incluso la demandan. No es así en las producciones murales a las que hago referencias realizadas siempre al margen y en oposición al Estado que no es ni será benefactor ni promotor de iniciativas artísticas y culturales libertarias.

Pero hay una necesidad compartida desde los años 20 del siglo pasado a la fecha: la urgencia de significar procesos históricos proponiendo los signos precisos que den cuenta de la realidad que corre, del momento histórico concreto, bajo la premisa de que la significación también está en disputa. De ahí la vigencia de la consigna de los grupos de los setenta sobre afectar todo el proceso: producción, circulación y valoración artísticos que implica una transformación constante de los objetos y signos pero también de los sujetos. «A tal generador, tal corriente»; «sujetos nuevos, aspectos nuevos», propuso Siqueiros.

El cuestionamiento permanente a partir de preguntarse: cómo, para qué y para quién, da lugar no a un solo muralismo en singular sino a muralismos variados que cumplen con funciones sociales diversas: comunicativa, político-ideológica, de agitación y propaganda, de expresión comunitaria, pedagógica, de demarcación territorial, incluso decorativa en espacios comunes, que exigen definir su particular proceso de producción para lograr su propósito comunicativo concretando un vínculo creativo con su propósito siempre político y como dispositivos de acentuación visual y discursiva que refieren a una realidad concreta urgente de transformación. Esta es la dimensión estética afectada imposible de reducción únicamente a lo artístico; el arte, así concebido, es campo de crítica histórica y de dimensión vital en lo cotidiano; vehículo y herramienta privilegiada para el encuentro de lo común por la afectación sensible que, deseablemente, contribuirá a erigir una subjetividad nueva y en el mejor de los casos, alimentará la acción social colectiva.

A veces asumidas, otras ignoradas, las propuestas siqueirianas operan y actualizan la consigna: no hay más ruta que la nuestra, en los esfuerzos organizativos constantes y en las prácticas de talleres, grupos y colectivos articulados con los actuales movimientos sociales. La consigna, bien leída, reivindica al arte público, al impulso colectivo, al artista ciudadano y combatiente con sus propios y particulares recursos y medios estético-políticos.

La proposición de otros y de nuevos sentidos mediante signos y símbolos en lucha está inserta en un contexto histórico concreto y contribuye también, en tanto argumentación visual, a construir otro relato, otra narrativa y otra memoria históricas urgentes. «Todas las formas de lucha» es una consigna

asumida por los muralistas y por los realizadores de arte público actuales, conscientes de su lugar y de su participación en «dispositivos colectivos de enunciación» (Piccini, 1993, p. 16) y a cargo de los procesos de significación: imaginarios y mentalidades (ideas, sentimientos y emociones) de una dimensión estética también en disputa.

Referencias

Aubry, A. (2003). «El Zapata de la guerra y el Zapata de la historia», en Aubry, A. e Inda, A. *Los llamados de la memoria (Chiapas 1995-2011)*. Ciudad de México, México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.

Chávez Pavón, G (2006). En la pintura mural mexicana, una experiencia en do mayor. *Crónicas. Influencia del muralismo en otras latitudes*, (12), pp. 159-176. Recuperado de <file:///D:/Archivos%20USUARIO/Descargas/24617-43871-1-PB.pdf>

Esquivel, M. Á. (2000). «El artista ciudadano», en Cenidiap / TAI, *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario* (pp. 33-44). Ciudad de México, México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).

Germinal (1980). Autodefiniciones. *Artes Visuales, revista del Museo de Arte Moderno*. Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Hijar Serrano, A. (2013). *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*. Ciudad de México, México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).

Piccini, M. (1993). La sociedad de los espectadores. Notas sobre algunas teorías de la recepción. *Versión* (3), pp. 13-34.

Siqueiros, D. A. [1944] (1978). «El arte contra el analfabetismo», en *No hay más ruta que la nuestra*. Ciudad de México, México: s/d.

Tibol, R. (1996). *Palabras de Siqueiros*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Nota

1 El Grupo Germinal fue un grupo creado en 1977 por estudiantes de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado «La Esmeralda», del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), como una alternativa de autoeducación. En 1978, formó parte del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura.